

## «КОКЕТСТВО» БУЛГАКОВСКОГО ТЕКСТА

Выражение «тексты кокетничают» расширительно взято из статьи Р. Барта «Удовольствие от текста», в которой им высказываются идеи относительно особой творческой энергетики, владеющей автором и текстом и притягивающей читателя обещанием эстетического наслаждения. По сути, все произведения «несут в себе (если они хотят, чтобы их читали) толлику невроза, как раз и необходимую для “соблазнения” читателей: эти “ужасные тексты” кокетничают несмотря ни на что»<sup>1</sup>. Для подобного «кокетства» оказываются пригодны любые средства: «Текст – это объект-фетиш, и этот фетиш меня желает. Направляя на меня невидимые антенны, специально расставляя ловушки (словарный состав произведений, характер его референций, степень занимательности и т.п.), текст тем самым меня избирает, при этом, как бы затерявшись посреди текста (а отнюдь не спрятавшись у него за спиной, наподобие бога из машины), в нем всегда скрывается некто иной – автор»<sup>2</sup>.

В этом свете результативным смотрится явление «литературности» как одного из способов смыслопорождения в смеховом мире рассказов раннего Булгакова. Малые жанры в это время существуют у него в пограничье газетного фельетона и собственно комического рассказа, в контексте соприкосновения массовой культуры и книжной традиции. Важной частью строительного материала в них выступают различные литературные языки и коды. Автор запускает механизм взаимосвязи и взаимопереклички множества явных и скрытых цитат, образов, фабул, переводя их «с французского на эзоповский» и намеренно создавая «насыщенный культурный раствор», который должен прийтись по вкусу читателю.

Осуществление выбранной стратегии обеспечивается игровым типом художественного мышления Булгакова, писателя, обладающего природным даром остранения и театрализации.

Специфическая интенциональная ориентация смехового мира побуждает писателя включать в текстовую среду знакомые для читателя имена Грибоедова, Гоголя, Чехова, Ершова, выставляя общие знаковые указатели, которые будят генетическую память читателя и его имплицитную энергию, необходимую для сотворчества. В круге возможных литературных ассоциаций находятся и названия некоторых рассказов: «Похождения Чичикова», «Просвещение с кровопролитием», «Рассказ Макара Девушкина», «“Ревизор” с вышибанием», «Летучий голландец». В активную диалогическую и смехово остраненную связь с текстом вступают многочисленные цитатные эпиграфы. Булгаков иногда пользуется прямыми наводящими связями их с основным текстом, но гораздо чаще он уже с эпиграфа начинает формировать весёлую энергетику текста, вовлекая знакомую цитату в игровую связь с контекстом. Рассказу «Просвещение с кровопролитием», весело рисуящему нагоняй, который заведующий устраивает школьным учителям станции Агрыз Московско-Казанской дороги, предпослан эпиграф из сурового Салтыкова-Щедрина: «Вводить просвещение, но по возможности без кровопролития»<sup>3</sup>. Булгаков наводит читателя на знакомый текст, намеренно обрывая его, с тем чтобы читающий самостоятельно его продолжил: «Мальбрук в поход собрался!» поставит писатель перед рассказом «Беспокойная поездка» о приключениях начальства, отправившегося поездом со станции Новороссийск до Ростова. С помощью эпиграфа из Гоголя заглавие и текст рассказа «Звуки польки неземной» о танцах «в здании львовского нардома: “Нет, право...

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 464.

<sup>2</sup> Там же. С. 483.

<sup>3</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т.2. С. 409. Далее произведения М. Булгакова цитируются по этому изданию и тому с указанием страницы.

после каждого бала, будто грех какой сделал. И вспоминать о нем не хочется»». Ситуация экзамена в двухмесячной школе ликбеза, описанная Булгаковым в рассказе «Банан и Сидараф», вызывает в сознании читателя тень Чехова, предваряясь эпиграфом из его «Экзамена на чин»: «Какое правление в Турции? – Э... э... турецкое!» Всё это уже было, случалось, и всё это было оговорено и означено не единожды. Литературные цитаты в функции эпиграфа идут одна за другой: «Зови меня вандалом, я это имя заслужил», «Решительно скажу: едва / другая сыщется столица как Москва», «Спи, младенец мой прекрасный, баюшки-баю...», «Не стоит вызывать его, не стоит вызывать его!».

Выставляя цитатные знаки перед фельетонами и рассказами, Булгаков по сути уже «заманивает» читателя, который идёт на знакомое смешное: «А не думает ли барин жениться?», «Они хотят свою образованность показать», «... И всегда говорят о непонятном!» Но автор комических рассказов не пускает этот процесс по проторенной дорожке, на самотёк. Он игрово острояет стандартную схему, играя инерцией обманутого ожидания. Так возникает бесконечное множество подставных эпиграфов, созданных по образцу литературных: «“В наш век чудес не бывает” (Общепризнанно)», «“Поспешность нужна только блох ловить” (Изречение)». Появляются и авторы таких вновь сотворенных текстов: Рабкор № 3009 и прочие пронумерованные сочинители, а также рабкоры ЛАГ, Зубочистка, Чуфыркин, Минус. Автор играет эффектом неразличимости оригинального и поддельного слова, сочиняя двойные эпиграфы, как, например, в рассказе «Сапоги-невидимки». За эпиграфом из Гоголя: «А позволю спросить тебя, чем ты смазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем?» – следует комически-диалогическое, имитирующее подлинник: «“Поди ты в болото, кум! Ничем я их не смазываю, потому что у меня их нету!” (Из меня)». При этом автор, подобно буфетчику из Зощенко, «держится индифферентно». Он, не моргнув глазом, может поставить эпиграфом и корявую стихотворную строфу, отведя от себя подозрение в подделке указанием на анонимность. После заглавия «Путешествия в Крыму» читаем:

Хвала тебе, Ай-Петри великан,  
В одежде царственной из сосен!  
Взошёл сегодня на твой мощный стан  
Штабс-капитан в отставке Просин!

(Из какого-то рассказа)

Споря друг с другом, смешно сочетаются, как родные, в двустихном эпиграфе к «Электрической лекции» подлинная ломоносовская строка и пристроившаяся к ней строчка кустарного изготовления:

Науки юношей питают, отраду старцам подают.  
Наука сокращает нам жизнь, короткую и без того.

Эпиграф – лишь знак, выставленный автором для читателя у входа в художественный мир произведения. Игровая же поэтика булгаковского эпиграфа указывает ему правила, по которым живет этот мир, формирует исходное настроение читателя, дав понять ему, что здесь «всё возможно».

Веселая энергетика булгаковских текстов во многом обеспечивается тем литературным источником, на который намеренно наводит читателя автор. В этом смысле тексты Гоголя дают блестящую возможность писателю осуществлять стратегию завоевывания читателя. Заданный как игровой, булгаковский текст ассимилирует и гоголевское слово через речевые ситуации искривления, перевертывания, переиначивания. «Чуден Днепр при тихой погоде, но гораздо чуднее наш профессиональный знаменитый работник 20-го века Ванькин Исидор, каковой прилип к нашему рабклубу, как банный лист» (645). Тип конструкции «чуден, но гораздо чуднее» предполагает однородность сравниваемых предметов, Булгаков же резко разрушает логическую связь свободным сочетанием как равных разнородных слов: «чудный» – дивный, изумительный и «чудной» – нелепый, дурковатый. Этот перепад значений так талантливо внезапен, так остроумен и так в конце концов «кокотлив», что вызывает у читателя мгновенную и восторженную психоэмо-

циональную реакцию. Подобный эстетический рефлекс – минуя какие бы то ни было прямые авторские указания – исключительно через наслаждение даёт читателю чувственное понимание того, что перед ним текст, красота которого не в линейном сообщении одного за другим, а в завязанных автором словесных узелках, «пучках», из которых «смысл торчит во все стороны», ухватывание же множества смыслов сопряжено с радостным ощущением причастности к сотворению и проживанию красоты текста.

Комический текст больше, чем какой-либо другой, нуждается в таком именно ритмическом рисунке: с переглядываниями, подмигиванием, полужестами, обещаниями и обманами. Ему по нраву лёгкость превращений. Подчёркнуто акцентируя это его свойство, М. Эпштейн писал: «Серьёзность тоже может выражаться в движении, но всегда однонаправленном, сохраняющем инерцию, то есть тяжесть внутри себя. Трепет же есть движение, меняющее свои полюса и векторы, устремленное вверх и вниз, вправо и влево, вперед и назад, состоящее из одних поворотов»<sup>4</sup>.

Печатаясь в журналах и газетах «Смехач», «Заноза», «Бузотер», «Красный журнал для всех» и «Гудок», Булгаков обращался к хрестоматийно известным текстам Гоголя – «Ревизор» и «Мертвые души» – с тем, чтобы на знакомом читателю материале активизировать его имплицитную энергию путем вовлечения в интеллектуальную игру. Энергетически «ядерные» для культуры, так называемые «сильные» тексты давали писателю возможность создать разветвленную сеть не только собственно цитат, но и множества других «ксенопоказателей» – знаков чужого текста. Уже название одной из корреспонденций некоего Капорцева «Лжедмитрий Луначарский» сразу возбуждает интерес читателя к дальнейшему действию ввиду, может быть, и смутного, но все же внутренне присутствующего воспоминания о захватывающе авантюрном герое русской истории, а также из-за пугающе странного и смелого соседства «Лжедмитрия» с фамилией наркома культуры». Повествование, начавшееся простым рассказом об одном учреждении и его секретаре, принимает другой оборот с появлением таинственной личности, скромно назвавшейся «братом Луначарского», назначенным будто бы на должность заведующего. У читателя такое сообщение может разве что вызвать улыбку. Не меняя сообщаемого тона, рассказчик скажет: «Оказывается, что у Дмитрия Васильевича украли все документы, пока он к нам ехал... Главное, говорит, курьезно, что чемодан украли с бельем» (643), припоминая, что где-то он это слышал, улавливая слышанный строй фразы, иной читатель сразу узнает прототекст, а для нерасторопных автор выставит еще одну вешку, наводящую на воспоминание о знакомом со школы сюжете о магии «чина» и об ослепляющей силе страха: «все собрались в восторге, что могут оказать помощь. И вот список наших карьеристов: 1) Секретарь дал, смеясь, 8 червонцев. 2) Кассир – 3 червонца. 3) Заведующий столом личного состава – два червонца, мыло, полотенце, простыню и бритву (не вернул). 4) Бухгалтер – 42 рубля и три пачки папирос “Посольских”» – после этого читатель не только узнает знакомый сюжет, но испытывает радость от своей догадки, будучи уверенным, что он сам до этого дошел и свысока изумляясь недогадливости учрежденческих чиновников. Он теперь чувствует себя вольнее в тексте, и это не может не вызывать у него удовольствия. Он уже улавливает игровой диалог текста, в котором сюжет «Ревизора» тот и уже не тот, воспринимает нейтрально-лукавый пере-чень более чем скромных подношений чиновников самозванцу, бессознательно сопоставляя их со взятками, полученными Хлестаковым, он становится полноправным участником игры, затеянной автором, и не уступит в этот момент никому радости своего открытия. И текст усиливает в нем это удовольствие от сознания собственной проницательности, он подтверждает ее, выставляя очередной знак: «И отправились осматривать учреждения и принимать дела». Разгадавший код текста читатель уже не нуждается в буквальности цитат, он воспринимает теперь подшучивающие намеки, аллюзии, более

<sup>4</sup> Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 300.

или менее наводящие на веселую переключку смыслов: «Я, – говорит, – все равно отправлюсь сейчас инспектировать уезд, доеду до самого Красноземска, а оттуда лично по прямому проводу все сделаю». И откликается этому его собственная «семантическая память» о «тридцати пяти тысячах курьеров» и о приглашении «департаментом управлять». В этот момент читатель действительно «сам пишет текст», придавая ему собственные мысли и ощущения, выборочно воспринимая и связывая рассыпанные повсюду «сигналы» интертекстуальности: «Завтра послали машину. Приезжает, и – нету Дмитрия Васильевича. В чем дело – никто не может понять», «Прямо колдовство какое-то», «Какое-то наваждение», «Точно призрак побывал в нашем городе», «Я ему, осел, кроме трех червей, еще шелковый галстук одолжил» (644). Узнаваемые лексические вкрапления, характерно маркированные фразы, приметы знакомого интонационного движения – все найденные писателем формулы, ориентированные не только на точно знающего, но и просто вспоминающего читателя, вводятся как составляющие в общий процесс репродуцирования энергетического потенциала текста<sup>5</sup>. Он многократно усиливается тем, что в произведении действует не только механизм узнавания гоголевского текста, но и сопряжения двух смысловых и текстовых потоков. Игра «смещением языков», работающих бок о бок, порождает смеховой эффект удовольствия от многомерности булгаковского письма.

С помощью литературности комические рассказы Булгакова формируют установку на смеющегося читателя, который не просто несет в памяти книжные ассоциации, но и легко ловит моменты, где они «искрятся» в соприкосновении с житейскими впечатлениями и перипетиями его сегодняшней жизни. В «Пжедмитрии Луначарском» эффект многократного преломления усиливается ввиду сказовой манеры повествования с ее игрово организованным словом. И читатель попадает в плен такого эстетического «коккетства».

Комическое нуждается в общем текстовом поле для совместной игры автора и читателя. Р. Барт писал: «Одно дело *чтение* в смысле *потребления*, а другое дело – *игра* с текстом. Слово “игра” следует здесь понимать во всей его многозначности. *Играет* сам текст (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причем двояко; он *играет в Текст* (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему *мимесису* (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо Текста), он еще и *играет Текст*»<sup>6</sup>. Обеспечение читателю именно такой формы существования входило в творческую стратегию Булгакова – создателя смехового мира. Систему приемов подобного письма можно наблюдать в рассказе «Похождения Чичикова», текст которого выстроен на основе интертекстуальности. Энергетический резонанс, возникающий между Булгаковым и Гоголем, становится той питательной средой, на которой разворачивается ювелирное художественное письмо автора, демонстрирующего уникальную способность комбинаторной вязи текста. Булгаков «прельщает» своего читателя уже самым заглавием рассказа, выставляя в нем со школы знакомое имя, шлейфом тянущее за собой комическую историю об изворотливом скупщике мертвых душ. Он дает произведению подзаголовок «поэма» и тут же переводит повествование в сниженный регистр указанием «в десяти пунктах» и цитатным эпиграфом без малейшего признака поэмности: «Держи, держи, дурак! – кричал Чичиков Селифану. – Вот я тебя палашом! – кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. – Не видишь, леший дери твою душу, казенный экипаж» (230). Настроение булгаковского текста сразу же начинает вибрировать в диапазоне «высокий – низкий». С таинственным стилем Пролога, вводящего в мир сна, диссонирует сообщение о появлении из Мертвого царства Ноздрева в чужом экипаже, Держиморды на пожарной трубе, Селифана, Петрушки и самого Чичикова в знаменитой бричке. Эффектом странности сближения – «И

<sup>5</sup> Структура подобных связей подробно рассмотрена Н.А. Кузьминой. (см.: Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург; Омск, 1999).

<sup>6</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 421.

двинулась вся ватага на Советскую Русь» – автор сразу же завладевает вниманием читателя и, заманив его обещанием «изумительных происшествий», принимается «кокетничать», рисовать, «выставлять напоказ свои достоинства» – умение строить комический текст.

Ключевую энергетическую позицию занимает текстовая перверсия, открывающая первую же главу: «Пересев в Москве из брички в автомобиль и летя в нем по московским буеракам, Чичиков ругательски ругал Гоголя: “Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырьку в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показывать. Ведь, если узнают, что я – Чичиков, натурально, в два счета выкинут, к чертовой матери. Да еще хорошо, как только выкинут, а то еще, храни бог, на Лубянке насидишься. А все Гоголь, чтоб ни ему, ни его родне...”» (230). Стремительная новизна ракурса мощно стимулирует выстраивание цепочки родственных по структуре текстовых фрагментов: Чичиков въезжает «в ворота той самой гостиницы, из которой сто лет тому назад выехал», «вместо вывески “Гостиница” висел плакат с надписью: “Общежитие № такой-то”, и, само собой, грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел», старый знакомый дядя Лысый Пимен «некогда держал Акульку, а теперь открыл на Тверской кафе на русскую ногу с немецкими заплатами: аршадами, бальзамами и, конечно, с проститутками» (231).

Принятая в тексте система означивания не предполагает криптограммы: в механизм развёртывания художественного дискурса вовлечены привычные, отстоявшиеся в памяти читателя, прозрачные значения и ассоциации. Разнообразное множество форм смыслопорождения возникает при включении их в новую текстовую среду, не затемняющую, а выявляющую через доведение до логического конца потенциальный смысл знаков. Читатель легко ловит их язык. Встречая в речи героя знакомые метки: «скалдырники», «бараний бок с кашей», «христопродавцы», «мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет», он воспринимает их как авторское приглашение к игре и фиксирует как остроумную добавленную в текст лексическую крупинку, открывающую новые возможности дальнейшего смыслового варьирования: «Лягушку вашу *пайковую* мне хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот и гнилой селедки тоже не возьму!» Скрещение прежних и новых значений генерирует смеховую реакцию читателя. Когда он читает о Собакевиче, тот слопал «простой паек», потом добавки попросил, ему дали «ударный», а потом – «какой-то бронированный», а потом и «академический», а позже узнает, что Чичиков добился «всем академические»: «На себя получил, на несуществующую жену с ребенком, на Селифана, на Петрушку, на того самого дядю, о котором Бетрищеву рассказывал, на старуху мать, которой на свете не было» – когда он все это читает, он испытывает удовольствие не только от того, как метко схвачены автором процветающие нахрапистость и плутовство, но и от самой словесной изобретательности его.

Булгаков легко избегает однообразия текста, часто меняя приемы его строения. Специфическим перепадом энергии отмечены комические парадоксы его фрагментов. Заполнение Чичиковым анкеты «в аршин длины», где было «сто вопросов самых каверзных: откуда, да где был, да почему?» представлено как довольно напряженный момент. Хоть Чичиков и «пяти минут не просидел и исписал анкету кругом», все же «дрогнула его рука, когда он подавал её»: «Ну, – подумал, – прочитают сейчас, что я за сокровище и...». Интонационно текст движется максимально вверх, а продолжается, фиксируя внезапный обрыв: «Во-первых, никто анкету не читал, во-вторых, попала она в руки к барышне-регистраторше, которая распорядилась ею по обычаю: провела вместо входящего по исходящему и затем немедленно ее куда-то засунула, так что анкета как в воду канула» (232). Подобная структура нередко индексируется финальным «нулевым» знаком, задающим читателю несложную и остроумную загадку: в ответ на грозное требование представить для аренды помещения «ведомость в трех экземплярах с надлежащими подписями и приложением печати» (усложнение требования сопровождается нагнетанием энергии) Чичиков приносит лист – следует энергетическое усиление, – на котором «печатей столько, сколько на небе звезд. И подписи налицо», а затем следует спад: «За

заведующего – Неуважай-Корыто, за секретара – Кувшинное Рыло, за председателя тарифно-расценочной комиссии – Елизавета Воробей». Сема мнимости, реального нуля сопряжена с рассеиванием энергии. Но Булгаков играет чередованием пустоты и наполненности. Текст снова формирует подъем: «Верно. Получите ордер. Кассир только крикнул, глянув на итог. Расписался Чичиков и на трех извозчиках увез дензнаки» (234).

Писатель выстраивает текст с учётом возможностей и массового читателя с его способностью к узнаванию знакомого, и читателя эстетически развитого, способного ориентироваться в стремительном темпе игры с чужим текстом. Булгаков, если воспользоваться гоголевским же словом, «жуирует напропалую», рассказывая о подвигах Чичикова, основавшего «трест для выделки железа из деревянных опилок», «всю Москву накормившего колбасой из дохлого мяса» и продавшего «Манеж, что против Университета» Коробочке. В причудливом сплетении осевших в культуре знаков предстает творимый писателем текст: «Взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь, и, войдя в контакт с бывшим городничим, разметал какой-то забор, поставил вежи, чтобы было похоже на планировку, а насчет денег, отпущенных на электрификацию, написал, что их у него отняли банды капитана Копейкина. Словом, произвел чудеса» (235). Цитатные вкрапления, намеки на памятные ситуации, подмена лиц и – настоящая окрошка, в которой несуществующая аренда перемешалась с опилками, брабантские кружева с электрификацией.

В едином пространстве текста электрически объединились разнородные пространственно-временные языки. Герои Гоголя предстали в контексте пореволюционной действительности, подобное остранение в структуре текста проявлено, в частности, обильным включением лексических элементов речи нового времени: *спец, дензнак, биржа труда, авансовая ведомость, агент, сочувствующий, Наркомздрав и Главкустпром, Наркомпрос и Пролеткульт, инструктор, правозащитник*. И появилась гремучая смесь нелепо-смешного повествования: Неуважая-Корыто «месяца два тому вычистили из партии», Кувшинное Рыло «уехал куда-то на куличку инструктировать губотдел», а правозащитник Самосвистов дал знать Чичикову стороной, что по делу началась возня». «Влип в дело и Ноздрев, оказались замешанными и сочувствующий Ротозей Емельян и беспартийный Вор Антошка». Ноздрев «на вопрос, уж не белогвардейский ли шпион Чичиков, ответил, что шпион и что его недавно хотели расстрелять, но почему-то не расстреляли».

Булгаков не сдерживает снисходительной улыбки, упоминая мелких служащих новых учреждений: «помощника заместителя младшего делопроизводителя замзавподотдела» по имени Воробей, курьера Петрушку, который «немедленно взял пакет, немедленно отправился и немедленно потерял», «какую-то Подстегу Сидоровну, которая сидела в справочном бюро» и, «само собой разумеется, не знала не только чичиковского адреса, но даже и своего собственного». Авторская избирательность не знает предела в сочинении подобных текстовых мезальянсов. Писатель дает волю своему задору, лихости, доходит порой до неудержимого куража, и в этих местах текста стремительно концентрируется животворящая смеховая энергия. Так, смешиваются им языки поэзного жанра и комиксы народного площадного искусства в веселом фарсе описания езды Селифана: «Позвонили Селифану в гараж: “Машины. Срочно”. – “Чичас”. Селифан встрепенулся, закрыл мотор теплыми штанами, натянул на себя куртку, вскочил на сиденье, засвистел, загудел и полетел.

Какой же русский не любит быстрой езды?!

Любил ее и Селифан, и поэтому при самом въезде на Лубянку пришлось ему выбирать между трамваем и зеркальным окном магазина. Селифан в течение одной терции времени избрал второе, от трамвая увернулся и как вихрь с воплем: “Спасите!” въехал в магазин через окно» (238). Булгаков создает веселый образ языка, разрушая все статичные границы между значениями: весомое слово приказа соседствует с малограмотным «чичас», споря с ним и интонационно, но оставаясь в вынужденном соседстве, так же смешно близко поставлены книжное «встрепенулся» и бытовое «штаны», внутренне

комична связь слов «засвистел» и «загудел»: первое – от прежнего Селифана, правящего бричкой, второе – от новоявленного шофера. Неожиданно и инородно смотрится риторическая распевная фигура «Какой же русский...», кажется, что она попала не на свое место; но тут же и она адаптируется к заданной автором логике безудержного комизма, будучи подхваченной следующей фразой: «Любил ее и Селифан». Может быть, впрочем, Булгаков чувствовал, подобно М. Бахтину, что и сам Гоголь дал здесь «чисто карнавальную характеристику быстрой езды и русского человека»<sup>7</sup>, и в свою очередь только развернул эту потенцию. Внезапно появившаяся «Лубянка» смешно остраивает необходимость выбора, а чужеродное, неизвестно откуда взявшееся слово «терция» выглядит каким-то кукишем в этом языковом карнавале, где смешаны *звонить, гараж, Селифан, Лубянка, автомобиль, зеркальное окно и магазин*.

«Что помешает мне, смеясь, говорить правду», – согласно процитирует Булгаков Горация в повести о великом Мольере, сам следуя этим путем всю творческую жизнь. Искусство проявления развенчивающей оценочности в структуре комического дискурса оттачивалось им и в «Похождениях Чичикова»: он ощутимо получает удовольствие от возможности игровым словом вывернуть наизнанку «мудрость» новых правил и форм. Так, ритуал анкетирования, заведенный бдительной бюрократией, становится объектом веселого остраивания в формулах интертекста: «Имя? Павел. Отчество? Иванович. Фамилия? Чичиков. Чем занимался до революции? Скупкой мертвых душ. Отношение к воинской повинности? Ни то, ни се, ни черт знает что. К какой партии принадлежит? Сочувствующий (а кому – неизвестно). Был ли под судом? Волнистый зигзаг. Адрес? Поворотя во двор, в третьем этаже направо, спросить в справочном бюро штаб-офицершу Подточину, а та знает». Откровенная пародийность текста, насыщенного стилизацией, становится языком правды.

Иногда, впрочем, автор в своей игре веселым текстом залетает в запретные пределы, продолжая «опрометчиво» резвиться. Избирая субъектную форму «я», «мерцающую» голосами то Хлестакова, то Городничего, он «вершит расправу» над всеми плутами, отдавая приказы, весьма знакомые не только по гоголевским произведениям. «Подать мне сюда Ляпкина-Тяпкина! Срочно! По телефону подать! – Так что подать невозможно... Телефон сломался. – А – а! Сломался! Провод оборвался? Так чтоб он даром не мотался, повесить на нем того, кто докладывает!» А дальше по всему тексту как-то внезапно обозначается цепочка пророчески однотипных речевых знаков: «Взять его! Взять! Схватить его! И его! И этого! Фетинью вон! Поэта Тряпишкина, Селифана и Петрушку в учетное отделение. Ноздрева в подвал! камень на шею и в прорубь! Молчать!!» В процессе этой игры смешным и серьезным читатель слышит уже не только книжное слово прошлого, но живое и пугающее слово настоящего и откликается ему собственными переживаниями.

В завершение рассказа в комической же огласовке звучит (в ответ на предложение просить чего он хочет) «мужественное» авторское: «Ничего, кроме сочинений Гоголя в переплете, какие сочинения мной недавно проданы на толчке», а ему откликается диалогически соответственно унылое: «Конечно, проснулся. И ничего: ни Чичикова, ни Ноздрева и, главное, ни Гоголя...» (242).

Процесс изучения булгаковских комических произведений с точки зрения энергетической продуктивности интертекста бесконечен, но и сказанного достаточно, чтобы видеть богатство креативных приемов автора, «соблазняющего» читателя и вовлекающего его в совместный и веселый поиск истины.

<sup>7</sup> Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 530.